

L'évolution sociale des musiques religieuses byzantine et syriaque libanaises

Marie Abou Jaoudé*

Résumé

La société libanaise a subi une évolution sociale suite à sa constitution très particulière et sa diversité culturelle et religieuse. Son histoire met en relief ce changement et les conflits qui l'ont marqué. La musique en général, et la musique religieuse en particulier, n'est qu'un miroir reflétant la société dont elle émane. Cette réflexion exige de la musique religieuse une modification structurale pour sauvegarder son existence surtout dans un pays comme le Liban.

Cette étude sociologique, nouvelle en son genre par son approche socio-musicale libanaise, met en relief l'influence de la progression sociétale sur les musiques byzantine et syriaque. Ces deux genres musicaux ont été soumis à des modifications au niveau de leurs structures mélodique, rythmique, linguistique, instrumentale, etc. et ont dû suivre la progression de cette société très particulière.

Mots-clés : changement social – évolution – musique byzantine – musique syriaque/maronite – société libanaise – traduction.

* Docteure en sciences sociales, professeure associée à la Faculté de Pédagogie de l'Université Libanaise (section 2) m.aboujaoude@ul.edu.lb

Introduction

«La société est histoire. Elle est constamment engagée dans un mouvement historique, dans une transformation d'elle-même, de ses membres, de son milieu, des autres sociétés avec lesquelles elle est en rapport. Elle connaît chaque jour des changements, qui sont plus ou moins en harmonie avec son passé et suivent un dessein ou un projet plus ou moins explicite » (Rocher, 1968, p. 5). Ces changements sont le résultat d'une pluralité d'interactions sociale, organisationnelle, financière, politique, géographique ... et religieuse. Selon Comte, chaque collectivité devrait être étudiée statiquement ou selon « l'ordre grâce auquel elle peut exister, se maintenir et fonctionner » (Rocher, 1968, p. 6) et dynamiquement suite au progrès de cette collectivité ; ce qui montre que le changement est un aspect primordial de chaque société ; un aspect sur lequel Marx, Engels et beaucoup d'autres ont insisté dans leurs études sociologiques. L'histoire d'une société très particulière, qui a vécu beaucoup de transformations – à tous les niveaux – mais qui garde sa particularité dans le monde entier, est la société libanaise.

Le Liban, un Etat du Proche Orient, est constitué d'une grande partie montagneuse et d'une côte où la mer Méditerranée étale toute sa fraîcheur. Son système politique est basé sur la répartition du pouvoir des différentes communautés religieuses. Etant libanaise de nationalité et d'appartenance, et connaissant la diversité culturelle, géographique, politique et religieuse de ce pays, et en tant que sociologue et musicienne, l'évolution sociale de la musique religieuse libanaise a chatouillé ma curiosité et m'a poussée à faire une recherche sur la relation entre la musique religieuse et la communauté libanaise. Pour bien structurer cette étude, nous nous limiterons à l'analyse sociale de la musique byzantine et syriaque.

La relation entre la sociologie et la musique n'est pas récente et constitue un terrain de recherche riche et vaste ; beaucoup de chercheurs ont abordé ce sujet, chacun l'a analysée à sa façon, selon son approche et en fonction de ses champs de recherche. Weber (1921), d'après son ouvrage « Les fondements rationnels de la musique », propose une sociologie de la musique fondée sur une démarche d'une sociologie historique comparatiste. Il s'intéresse dans son approche sur « les transformations du langage musical (tonalité, harmonie, notation), l'évolution des techniques, ainsi que leur inscription historique, économique et sociale » (L'Année Sociologique, 2010, vol. 60, p. 276-277). S'inspirant de ces études faites auparavant, des questions se posent : les musiques byzantines et syriaques/maronites ont-elles subi une évolution sociale dans la société libanaise ? L'influence géographique, économique, politique ... exerce-t-elle une modification sur ces genres musicaux ? La musique religieuse – sacrée – était sensée sauvegarder sa composition, son

langage initial ... pour bien protéger son identité, quel est le rôle du changement social libanais dans cette sauvegarde identitaire religieuse ?

Beaucoup de philosophes et historiens tentaient de comprendre les textes religieux et essayaient de voir leur importance et influence sociale, ainsi que le rôle de la musique sacrée (Le Bras, 1963). « Nathan Söderblom refuse la réduction des faits religieux à leur rôle fonctionnel et définit la sphère qui leur est propre » (Claval, 1992, Géographie et cultures n° 2, p. 97). Rudolf Otto et beaucoup d'autres, modifient « l'optique dans laquelle les faits religieux étaient jusqu'alors envisagés » (Claval, p. 97). Ces faits religieux ne se limitaient pas au texte liturgique mais aussi à la composition musicale, surtout que la musique chrétienne possède le plus important répertoire musical. Et la majorité des églises a développé son répertoire musical cultuel, à l'inverse de l'église orthodoxe. N'y a-t-il pas eu un changement quelconque au niveau de la musique byzantine, du texte liturgique ? Exister pour un long moment dans la société libanaise trop mouvementée, avec tous les évènements, tous les conflits, toute la diversité religieuse et culturelle, tous les bouleversements, n'est-il pas un énorme défi pour les églises maronite et orthodoxe de pouvoir conserver leur tradition ? Le changement social a-t-il modifié la structure musicale, rythmique, linguistique, ... de ces musiques ?

Spencer, Durkheim, Simmel, Weber et d'autres ont travaillé sur l'historicité de la société, un concept de base pour comprendre l'évolution d'un phénomène social. L'histoire du Liban est très particulière. Pour comprendre l'évolution des musiques religieuses byzantine et syriaque /maronite, il faudrait commencer par un petit aperçu historique et voir la position politique, géographique, financière de ces deux communautés au niveau du cadre géographique libanais.

I - Historicité de la musique religieuse byzantine et syriaque au Liban

« Les gens disent que le temps passe, et le temps dit que les gens passent » (Ghanem, 2003). Et nous considérons que les deux vont passer puisqu'un regroupement humain est un assemblage de mentalités, d'appartenances, etc. différentes, donc d'un pluralisme ethnoculturel mais dans un temps et emplacement géographique bien précis. Ces populations sont en mouvement continu, se déplacent, se mélangent et se marient, se tuent, ... pour aboutir à leur meilleure destination, s'intégrer et se marquer dans un état pour avoir une identité. Pour Ernest Gellner, c'est « le principe de nationalité » (Savidan, 2009, p. 9)

« La diversité ethnoculturelle est, historiquement, une donnée de base des sociétés humaines. On ne peut donc pas parler d'une spécificité des sociétés modernes à cet égard. Le multiculturalisme ambitionne en effet de promouvoir un mode d'intégration politique et sociale » (Savidan, 2009, p. 3). Et depuis des siècles, au Moyen Orient, la société libanaise se distinguait de ses voisines par sa

diversité culturelle, politique, religieuse... Son multiculturalisme et la liberté d'appartenance et/ou de croyance ont permis de regrouper plusieurs religions sur ce petit espace géographique. Cet assemblage religieux était une épée à double tranchant : le plaisir et la richesse de vivre ensemble suite à une bonne intégration régionale, et le conflit sur le pouvoir de domination surtout que ce pays, d'apparence démocratique, est dominé par les leaders religieux. Quelle était la situation historique des chrétiens dans la zone libanaise ?

Beaucoup d'évènements historiques ont eu lieu et ont modifié le cours de l'histoire du christianisme surtout dans la région du Moyen-Orient. Byzance, capitale d'Orient, a résisté pendant un millier d'années, mais à la fin, c'est le déclin. C'est le cercle vicieux du maintien du pouvoir. Et depuis, « plus jamais la Méditerranée ne serait réunie sous une même autorité » (Maalouf, 1998, p. 63).

Puisque la période historique est très longue et chargée de beaucoup d'informations, de plus cette recherche n'est pas un aperçu historique (mais plutôt un survol rapide), nous nous limiterons à mentionner arbitrairement quelques évènements pour mettre ultérieurement en relief l'influence de ces changements sociaux, politiques, etc., sur les communautés syro-maronite et byzantine et leurs musiques.

L'Église syro-maronite a vu le jour dans le Diocèse d'Orient de l'empire Romano-Byzantin. Elle constitue une branche de l'ancienne Église Syriacque d'Antioche. Capitale du royaume séleucide (issu des conquêtes d'Alexandre le Grand) puis de la province romaine de Syrie, Antioche fut une des grandes métropoles de l'Orient. Elle joua un rôle primordial dans les débuts du christianisme jusqu'à son déclin après l'invasion perse (540 après J.C.) et la conquête arabe (636 après J.C.). En 702 après J.C., suite à la mort de Georges II (le patriarche orthodoxe d'Antioche), le siège d'Antioche devint vacant jusqu'en 742 après J.C. Entre-temps, des moines et des clercs chalcédoniens appelés maronites élurent, pour le siège d'Antioche, un ancien moine du monastère saint *Marūn*, *Jean-Marūn*, évêque de *Batrūn* (Liban) (Abbé Fahed, 1982). Suite à l'élection de l'évêque, la communauté maronite est devenue une organisation ecclésiastique à la fin du VIII^e siècle de 710 à 785 après J.C., et elle était la seule au monde qui a été attribuée à son fondateur (Khalil, 2017, 2020). Les Maronites ont alors commencé par une approche philosophique, théologique, politique, sociale, nationale, et religieuse (Mahfouz, 1984, p. 15). « St. Maron a vécu une vie d'ermitage au sommet du mont Goroshs dans la région d'Antakya et a établi une façon individuelle de vivre en plein air » (Shakour, 1987). Dans ce couvent, les moines ont préservé le patrimoine théologique syriaque. Mais suite à la destruction de leur couvent en Syrie au X^e siècle, les Maronites se réfugièrent au Mont Liban. Leur refuge était les régions montagneuses lointaines comme Qannoubine (قنوبين), Yanouh (يانوح)..., ce qui leur a établi une bonne relation avec la terre ; de ces régions (surtout la vallée de Qannoubine), leur prolifération a débuté pour se répandre ensuite dans le monde entier.

Le premier tableau ci-dessous montre les plus importants évènements historiques qui ont affecté la communauté maronite.

Tableau 1. Chronologie historique syriaque/maronite (Naaman, 1971)

Vers 410 après J.C.	• Décès de Saint Maron
451 après J.C.	• Concile de Chalcédoine : division de l'église d'Antioche en trois ordres.
517 après J.C.	• 350 moines maronites martyrisés.
540 après J.C.	• Invasion Perse.
636 après J.C.	• Conquête Arabe.
685 → 707 après J.C.	• Jean Maron (يوحنا مارون) : premier patriarche du culte maronite
VII ^e siècle après J.C.	• Invasion arabe de la Syrie. • Indépendance du monastère de Saint Maron et formation d'une église indépendante dirigée par un patriarche.
De 685 jusqu'au milieu du VIII ^e siècle après J.C.	• Le monastère de Saint-Jean Maroun à Kfarhay : siège du Patriarcat maronite.
De 750 jusqu'au premier quart du XII ^e siècle après J.C.	• Le monastère de Notre Dame à Yanouh : siège du Patriarcat jusqu'au milieu du XIV ^e siècle.
X ^e siècle après J.C.	• Destruction du couvent des maronites en Syrie. • Les maronites se réfugièrent au Mont Liban.
Entre 1120 et environ 1440 après J.C.	• Le monastère de Notre-Dame d'Élige -Maifouk : centre du Patriarcat.

Les nombreuses persécutions pour des raisons existentielles et politiques, ont obligé cette communauté à présenter beaucoup de martyrs et à vivre dans des grottes, des caves, des montagnes et des silos pour bien se protéger (Kattar, 1998) ; ce qui explique, en général, leur intense présence dans les zones montagneuses ; par contre la présence des orthodoxes en majorité, s'est tournée vers les zones côtières.

Suite aux bouleversements historiques, cette communauté a été divisé en trois ordres monastiques (Ordre maronite d'Alep « Mariamite », Ordre libanais maronite « Baladite », Ordre antonin maronite) (Bleibel, 1924). La multiplicité de ces ordres renvoie au changement social, politique, économique... de la communauté maronite qui lui a permis une expansion de ses monastères, donc de son existence. Dans chaque monastère, il y avait une école privée, qui était soit pour les moines novices, soit une école publique pour les gens de la région, et obligatoirement un cèdre, un olivier ou un chêne symbolisant le Liban et l'enracinement des maronites dans la terre. Ces maronites qui construisaient leurs églises avec des petites portes par peur de l'invasion, ont pu se fortifier, se libérer et changer l'architecture de leurs églises. La situation de pouvoir et d'autonomie a augmenté aussi le nombre des écoles maronites au Liban, autrement dit, la possibilité d'imposer leur éducation, leur rituel, leur pensée, leur choix musical...

Le tableau N. 2, permet de continuer le survol historique de la communauté maronite.

Tableau 2. Chronologie historique maronite – suite (Khalil, 2021 <https://beiruttribune.com/beiruttribunenews-157>)

1250 après J.C.	• Protection française du roi Louis XIV pour la communauté maronite.
1305 après J.C.	• Destruction des églises et des manuscrits maronites.
Depuis 1445 jusqu'au 1823	• Le monastère de Notre Dame à Qanubine : siège du patriarche.
1584 après J.C.	• Fondation de l'École Maronite à Rome.
1610 après J.C.	• Première imprimerie syriaque au monastère de Saint- Antonius Kizhaya.
1695 après J.C.	• Règlementation de la vie monastique libanaise.
1789 après J.C.	• L'École de Ain Waraka, première école du Mont Liban, lancée conformément au programme d'études et aux fondements organisationnels.
1823 après J.C.	• L'adoption du monastère de Bkerki comme siège définitif et stable du Patriarcat maronite jusqu'à nos jours.
1970 après J.C.	• Renaissance de l'église maronite.

Tous ces évènements historiques, ces persécutions, ces changements sociaux ont conditionné l'évolution musicale de la communauté syriaque/maronite, ainsi que leur appartenance à une communauté rurale pauvre. Le tableau suivant N. 3, survole rapidement l'influence historique sur la musique (l'analyse musicale sera faite ultérieurement).

Tableau 3. Evolution musicale syriaque/maronite (P. Hage, 1972)

IV ^e siècle après J.C.	• Age d'or des hymnes et poésies syriaques grâce à Saint Ephrem.
VI ^e siècle après J.C.	• Emergence des premiers rituels.
VII ^e siècle après J.C.	• Expansion des hymnes maronites. • L'écriture musicale a reçu peu d'attention de la part des Maronites, et les sources orales sont restées les seules sources de la tradition maronite.
XI ^e siècle après J.C.	• Participation obligatoire des maronites aux multiples prières ce qui a facilité la transmission des mélodies liturgiques suite à la répétition constante des fidèles.
XV ^e siècle après J.C.	• Transition vers le chant arabe, mais le syriaque est resté la langue principale du culte jusqu'à la moitié du XX ^e siècle.
XVI ^e siècle après J.C.	• Nouvelles compositions tout en conservant la mélodie syriaque.
XVII ^e et XVIII ^e siècles après J.C.	• La renaissance a commencé à Alep ainsi que les compositions musicales religieuses.
XVIII ^e siècle après J.C.	• Introduction de nouvelles mélodies à la liturgie maronite.
Fin XIX ^e siècle après J.C.	• Les mélodies des textes syriaques, qui sont dans la tradition orale depuis les premiers siècles du christianisme, ont été écrites musicalement.
1899 après J.C.	• Première inscription moderne d'hymnes maronites par Don Parisot dans le but de préserver l'hymne traditionnel.
XX ^e siècle après J.C.	• La composition personnelle prospère dans la liturgie maronite mais sans aucun contrôle (introduction des chants rituels indignes du culte maronite).

Nous avons fait un survol rapide de l'histoire de l'église syro-maronite au Liban montrant l'évolution sociale de cette communauté (d'une société cachée vivant l'appréhension, vers une plus

présente, plus imposante, plus vivante). Comment l'église byzantine a-t-elle vécu ces événements ? Quelle était sa position dans cette région ?

On appelle **musique byzantine** la musique profane et religieuse composée dans le cadre de l'Empire byzantin. Déjà le terme *Empire* qui désigne un regroupement des peuples différents autour d'un pouvoir central leur assurant la paix, renvoie à plusieurs critères de la vie sociale, politique, financière... de cette communauté : Une vie de pouvoir, de force et de richesse. Et l'emplacement de sa capitale Constantinople au carrefour entre l'Orient et l'Occident contribua fortement à son immense richesse, faisant de lui un empire respecté et très convoité. Mais malgré son exceptionnelle longévité, cet empire a été confronté à d'innombrables défis et à différentes conquêtes. Le tableau (N. 4) ci-dessous, marque brièvement les plus importantes étapes historiques de la communauté byzantine surtout le rôle des conciles œcuméniques.

Tableau 4. Chronologie historique byzantine

325 après J.C.	• Premier Concile Œcuménique – Nicée.
330 après J.C.	• Fondation de Constantinople jusqu'à 1453.
381 après J.C.	• Deuxième Concile Œcuménique – Constantinople.
431 après J.C.	• Troisième Concile Œcuménique – Ephèse.
431 après J.C.	• Séparation entre les églises approuvée par l'empereur byzantin Morikius.
451 après J.C.	• Quatrième Concile Œcuménique – Chalcedoine.
533 après J.C.	• Cinquième Concile Œcuménique – Chalcedoine.
680 après J.C.	• Sixième Concile Œcuménique – Chalcedoine.
691 après J.C.	• Quisexte Concile Œcuménique (Cinquième et Sixième) – Trullo.
787 après J.C.	• Septième Concile Œcuménique – Nicée.
1054 après J.C.	• Discorde religieuse entre Catholique et Orthodoxe.
1453 après J.C.	• Chute de Constantinople. • Retour d'un grand nombre d'orthodoxes pour s'installer autour du Patriarcat.

La musique byzantine ne disparut pas avec la chute de Constantinople en 1453 après J.C., mais se perpétua sous l'administration ottomane. La tradition du chant liturgique oriental s'est développée dans les régions de l'Empire byzantin où le grec était parlé depuis la fondation de Constantinople en 330 après J.C. jusqu'à sa chute en 1453 après J.C. Elle révèle une origine composite s'appuyant sur les traditions musicales de l'ancienne Grèce, de la Syrie et du Judaïsme hellénisant. Malgré les nombreuses invasions arabo-islamiques, l'église byzantine est restée une organisation ecclésiastique, mais tous ceux qui n'ont pas suivi le concile chalcédonien ont été fortement combattus. Elle a sauvegardé son appartenance à Byzance. Le tableau suivant (N. 5) associe l'évolution historique à celle musicale de la communauté byzantine.

Tableau 5. Evolution musicale byzantine (Yazbeck, 2002- 2004 - 2015)

325 → 691 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Les conciles œcuméniques ont contribué au développement de la musique byzantine tout en préservant les règles de base.
537 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Construction de la grande église d'Aya Sofia à Constantinople. Création d'un grand nombre d'hymnes pour remplir le temps nécessaire de l'entrée et la sortie des fidèles.
563 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Le concile de Braga a retiré tous les hymnes non basés sur les écritures du service de la liturgie byzantine.
691 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Le concile de Trullo a imposé un nouveau système de chant, et a modifié le timbre des quatre modes principaux vers le plus grave.
725 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Guerre des icônes : destruction des manuscrits de la musique byzantine.
842 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Fin de la guerre des icônes et victoire de la foi orthodoxe. Ré-floraison de l'art byzantin : 2^{ème} âge d'or.
IX ^e → XIII ^e siècles après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> La musique byzantine s'est beaucoup plus clarifiée avec de simples modifications.
1081 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Développement le plus important de la musique byzantine qui est devenue très difficile et réservée à quelques professionnels.

Et puisque la musique byzantine a été influencée par le changement social, le tableau N. 6 continue le survol.

Tableau 6. Evolution musicale byzantine – suite

1814 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Réforme à Constantinople avec adaptation officielle de l'écriture analytique. Nouvelle écriture byzantine simplifiée. Son apprentissage a prospéré. Renaissance des chœurs.
1870 après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Premier enregistrement de la musique byzantine à quatre voix, à Athènes, en Grèce.
XII ^e → XV ^e siècles après J.C. Age d'or	<ul style="list-style-type: none"> Le style de chant est devenu mélismatique avec de nombreux ornements et des phrases musicales très longues et très décorées. Le rôle du chœur s'élargit.
1453 – Chute de Constantinople	<ul style="list-style-type: none"> Evolution de la musique byzantine grâce à l'importance donnée aux chantres byzantins dans la cour ottomane et au grand échange culturel musical. Ré-floraison de l'hymne canonique.
XVII ^e → XIX ^e siècles après J.C.	<ul style="list-style-type: none"> Réduction des longues phrases musicales. L'échelle musicale, qui était polysyllabique, est devenue monosyllabique. Modification de l'écriture musicale. Énumération des intervalles « coma ». Le chant kalophonique a gardé sa particularité mais plus stylisé. La production musicale a diminué.
XIX ^e siècle → présent	<ul style="list-style-type: none"> L'héritage musical byzantin est toujours bien préservé, ainsi que le style très long. adopté en particulier dans les grandes célébrations, mais avec trois nouveaux styles (rapide- modéré-lent).

« Après la chute de Constantinople en 1453 après J.C. et durant la messe que le patriarche a célébrée en latin, Notaras le Grand-Duc a dit son célèbre dicton : « Turbans islamiques et pas de couronnes de cardinaux ». Mais suite à la congrégation qui a proclamé Scularius comme patriarche œcuménique, ce dernier a été reconnu par le sultan ottoman qui le considérait comme responsable

des mollahs chrétiens, lui donnant le pouvoir temporel sur les chrétiens, ainsi que son autorité spirituelle » (Roustoum, 1988, p. 5). « Ce qui a permis à un grand nombre des orthodoxes de retourner à Constantinople et de s'installer autour du Patriarcat. Leur richesse basée sur le commerce et leurs prouesses en politique leur ont assuré un statut élevé à diverses époques » (Roustoum, p. 7). Ces événements ont affecté le cours de l'histoire de l'église byzantine au sein de l'Empire ottoman. Celle-ci a été considérée par ses sujets comme la doublure de l'Etat et le pouvoir religieux était à la même place que le pouvoir civil. Mais cette autorité spirituelle chrétienne n'a pas subi les conséquences de tous ses bouleversements. Comment l'Eglise byzantine et l'Eglise syro-maronite ont-elles réagi à ces changements par la conservation de leur tradition musicale ou par sa modification ? La peur et la persécution ont-elles influencé l'écriture musicale religieuse ?

La présence géographique de ces deux églises a imposé la communication avec la langue arabe, nécessaire pour assurer une bonne intégration sociale de son peuple. Et puisque la langue d'origine de l'Eglise byzantine est le grec, le syriaque étant celui de l'Eglise maronite, traduire vers l'arabe sollicite des adaptations et des modifications surtout au niveau du texte, de la mélodie, du rythme et de la composition. Quelles sont alors les conséquences de cette traduction ? Sont-elles simplement reliées à la composition religieuse ou affectent-elles l'appartenance sociale et identitaire de ces communautés ?

Traduction: avantages ou inconvénients?

S'exprimer, c'est communiquer ; et communiquer c'est se comprendre, appartenir à, s'identifier, ou plus clairement **Exister**. « La langue a vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité » (Maalouf, 1998, p. 153). Nous pouvons facilement parler plusieurs langues mais notre appartenance identitaire ne s'élargit pas. Les libanais ont, depuis toujours, cette distinction linguistique qui est en relation avec leur appartenance religieuse et géographique (habitat). Mais, comme mentionné auparavant, les communautés byzantine et maronite ont été forcées à se déplacer et à s'installer dans une nouvelle atmosphère ce qui exige une adaptation linguistique : pirouetter vers l'arabe et le partager avec le grec ou le syriaque.

L'alphabet grec ($\alpha - \beta - \gamma - \delta - \varepsilon - \dots$) descendant de l'alphabet phénicien, possède vingt-quatre lettres et note chaque voyelle et consonne avec un graphème séparé ; par contre, l'alphabet syriaque ($\aleph - \beth - \gamma - \delta - \varepsilon - \dots$) qui dérive de l'araméen, regroupe vingt-deux lettres qui sont toutes en principe des consonnes et, comme l'arabe, s'écrit de droite à gauche. L'alphabet arabe (أ – ب – ج – د – ... –) est un abjad ou un système d'écriture ne notant que les consonnes et comporte vingt-huit lettres. En comparant ces alphabets, nous pouvons remarquer la différence entre le nombre, la façon de les écrire et leur phonétique. Et selon Cheyronnaud (2002, p. 25), « nos manières de célébrer la

musique en des mots ne sauraient nous troubler, elles sont autant de jeux de langue qui réalisent cette forme de vie, assignent la chose parmi nous en l’inscrivant dans l’ordre de la parole. Ainsi, nos sociétés ne font pas seulement « de la musique » (composer, exécuter, interpréter, pratiquer, etc.) : elles la font (produire, organiser, instituer), y compris lorsqu’elles en parlent. En-faire et Dire, c’est ici Faire-être ». Ce *Faire-être* reflète une identité particulière ; modifier la langue peut bouleverser tout ce concept. Il est vrai que « les ancêtres ne pratiquaient pas la même religion que nous » (Maalouf, 1988, p. 118), mais changer la langue est un processus très compliqué, surtout si c’est un texte chanté parce que c’est la structure mélodique, rythmique et poétique qui va être affectée. Voici un exemple d’un simple découpage syllabique entre le syriaque et l’arabe : شلوم لخ مريم 10 lettres et en arabe السلام لك يامريم 14 lettres, nous trouverons que ce n’est pas identique et le mot syriaque ne peut pas être traduit par le même nombre de lettres en arabe.

Figure 1. *Shlomlekh Mariam*

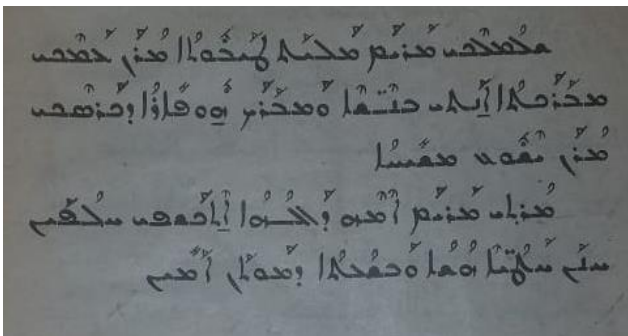


Figure 2. *السلام لك يامريم*

السلام لك يامريم، يا ممثلة نعمة الرب معك،
مباركة انت في النساء، مباركة ثمرة بطنك يسوع،
يا مريم القديسة يا والدة الله صلي لأجلنا نحن
الخطاة الان وفي ساعة موتنا أمين.

Cela exige alors une modification strophique flagrante. « L’Elveron Sinx (السينخس إلفرون) est un exemple du culte byzantin, qui met l’accent, non seulement sur la modification strophique, mais sur la façon d’écrire les apostrophes (à titre d’exemple) entre les sections grecques et arabes ; dans les sections arabes, il est préférable d’écrire des apostrophes l’une après l’autre, afin de préserver le principe de l’écriture et de la lecture correctes et logiques » (Osta, 2019, p. 41).

Les deux figures suivantes sont des exemples tirés du livre de P. Osta, p. 42.

Figure 3

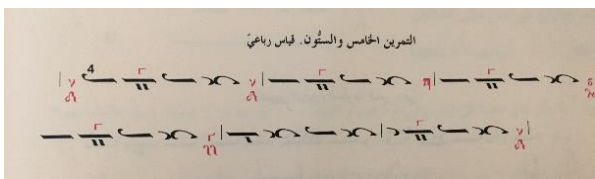
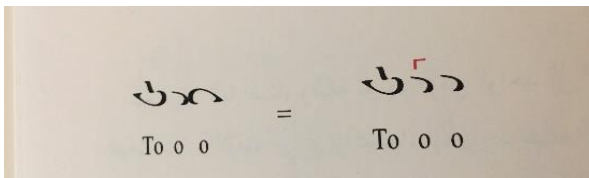


Figure 4



La figure 5 est un exemple de la musique byzantine écrite en grec, suivie du même psaume traduit en arabe (fig. 6).

Figure 5. Du premier psaume – en grec

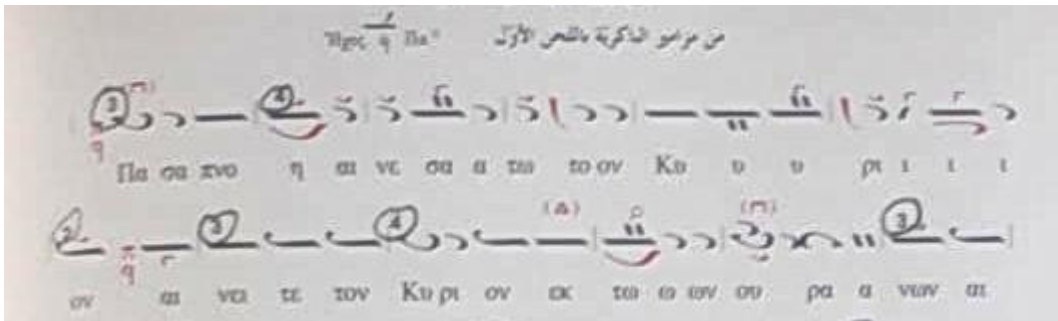
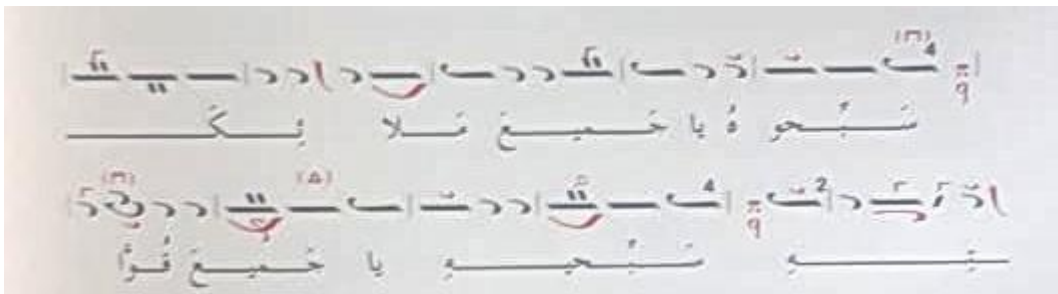


Figure 6. Du premier psaume – en arabe



Par une simple observation des deux figures ci-dessus (fig. 5-6), nous remarquons que la langue arabe ne satisfait pas le nombre de syllabes de la langue grecque ; ceci abîme la structure mélodique et phonétique de la prière.

Le problème de la traduction ne se limite pas à ceci, mais la lecture correcte et appropriée, l'éducation, la culture et même les perspectives des fidèles ou des croyants changent. Nous savons que la Parole est le summum de la prière.

« La musique byzantine suit les rythmes des mots, et non l'inverse, même si – dans la plupart des cas -, le rythme musical est cassé pour s'adapter aux paroles ; les mots sont le seul élément de base qui devrait atteindre l'auditeur. La spiritualité orthodoxe met l'accent sur la bonne compréhension des mots liturgiques, et des expressions terminologiques correctes. Les instruments de musique créent une ambiance de théâtre autour de la liturgie » (Chants sacrés orthodoxes). Pour cela, chanter *a capella* est primordial dans le rite byzantin, parce que la parole est le pivot de ce rituel et est la base de toute composition musicale. Chez les maronites, l'évolution sociale a imposé d'autres

critères de prière, de structures musicale, rythmique, instrumentale ... qui reflète le changement social de cette communauté.

Ainsi, traduire les cantiques, les hymnes ... veut dire déraciner le rituel, les habitudes de prière et toute la pratique religieuse. Mais le temps change et les sociétés évoluent, modifient des coutumes et des systèmes de vie, s'intègrent dans l'actuel par peur d'être effacées, oubliées ou même remplacées par d'autres. Ce changement sollicite une bonne communication, qui à son tour, réclame des symboles de connections et d'échange donc d'une langue. Cette dernière est un facteur humain indispensable à la survie de chaque personne, au sein d'un regroupement quelconque. La **traduction** vers la langue du pays accueillant n'est alors qu'un besoin social, qu'une nouvelle façon de se connecter à ce groupe, à la société pour se sentir **socialement intégré**. « Yaël Tamir soutient que l'appartenance culturelle confère à l'action individuelle une signification additionnelle replaçant également dans un processus continu de création collective par le moyen duquel la culture se renouvelle de manière permanente » (Savidan, 2009, p. 88). La traduction vers la langue arabe a donc permis une sorte « d'acculturation soit une assimilation et une intégration » (Lavallée et coll., 1992, p. 316) Traduire le texte liturgique grec ou syriaque a permis une bonne compréhension et une meilleure acquisition des notions liturgiques et a aidé les croyants à participer, à prier, et même à l'éduquer et la transmettre aux générations futures.

La valeur religieuse motive les personnes concernées à trouver un atout, un but pour exister et même maintenir leur existence, parce que selon Richard Lapiere, la valeur « c'est l'objet, la qualité ou la condition qui satisfont la motivation » (Rocher, 1968, p. 168), de plus que les responsables religieux ont dû, mal gré – bon gré, laisser leur langue natale de prière et aller vers l'arabe. L'église maronite a célébré la majorité de sa messe en arabe, mais actuellement et suite à de nouvelles réformes, l'introduction du syriaque durant la messe devient plus courante et même, dans quelques églises libanaises, on profite de la technologie pour écrire le texte syriaque à l'intermédiaire de l'écriture moderne « chatting » et de cette façon, les fidèles (de tout âge) s'habitueront à la prononciation du syriaque, à la musicalité des mots... et pourront mémoriser cette liturgie. Voici un exemple :

« *Hallelouia – Lmariam Yoldat Aloho Nhé Dokhrono W Lanbiyé Chli7é W Sohdé W Kiné W Kohné Wal Koulhon Yaldé D3ito Mén Doréldor Wa3damo L3olam 3olmin Amin Wamin* ».

Cette réintroduction du syriaque dans les messes maronites permet-elle une vraie confirmation de leur appartenance religieuse et identitaire ? Les fidèles répètent-ils les textes syriaques par simple mémorisation sonore ou par compréhension totale ? N'oublions pas que le nombre de personnes communiquant avec cette langue est trop limité et réduit même aux religieuses et religieux. En discutant avec quelques prêtres, la plupart pensent que ceci facilite cette réintroduction du syriaque

et les jeunes ne vont plus considérer cette langue comme étrangère ce qui pourra motiver leur curiosité ou celle d'autres fidèles à se reconnecter au syriaque.

Les syriaques, après leur déplacement géographique forcé vers les montagnes libanaises, ont dû suivre le processus d'acculturation et traduire leur langue d'origine à l'arabe ; quant à leurs enfants, qui sont nés au Liban et dont la situation sociale de persécution a été modifiée vers un nouveau système de vie, seront en situation d'inter-culturation parce qu'ils sont baignés dès leur enfance dans deux cultures syriaque et arabe. Est-il toujours nécessaire de retourner vers le passé ?

La communauté byzantine a, elle aussi, vécu des modifications et des évolutions au niveau de ses paroissiens ; ses jeunes sont aussi nés au Liban. De fait, l'arabe est devenu leur langue natale, leur langue de communication, de compréhension et de prière. Il est vrai que l'église byzantine a bien conservé son rituel byzantin et les prêtres ainsi que les chantres prient en grec, cependant, il y a eu beaucoup de textes traduits en arabe. Le débat se joue autour de notre approche culturelle et culturelle de l'inconvénient ou l'avantage de la traduction des textes liturgiques.

Selon Gusfield, « la tradition et le développement peuvent non seulement coexister, mais même se renforcer réciproquement. Et il se trouve que la tradition elle-même peut devenir une idéologie favorable au changement » (Rocher, p. 212). Pour cela, nous devrions apprendre à protéger notre langue, notre culture parce que le multiculturalisme est une conception de l'intégration, et de reconnaître cette diversité culturelle, musicale et religieuse ; ce qui fait notre particularité libanaise. Mais tout dépend de l'éducation ; éduquer nos enfants à bien gérer cette diversité, à bien l'assimiler pour le bien de la communauté en se basant sur une bonne communication et une meilleure acceptation de l'Autre, différent, qui complète notre existence.

Quelles sont les conséquences de ces changements sur la structure musicale ? La modernisation a-t-elle influencé le rituel religieux ?

II - Le changement social de la structure musicale

L'idéologie est, selon le sociologue Léon Dion, « un système de pensée qui a pour but d'expliquer une situation sociale et de proposer des orientations à l'action historique. Cette idéologie permet alors de comprendre *de l'intérieur* une réalité sociale et son histoire » (Rocher, p. 87-88). Et pour bien comprendre *de l'intérieur* nos deux communautés byzantine et maronite, ayons recours à leur musique religieuse est la meilleure solution, parce que la musique, vocale et/ou instrumentale soit-elle, intensifie l'importance du procès culturel.

« Rehausser l'éclat des cérémonies, émouvoir : la musique sacrée, dit-on à l'article premier du Motu Proprio de 1903, comme partie intégrante de la liturgie solennelle, participe de sa fin générale, qui est la gloire de Dieu, ainsi que la sanctification et l'édification des fidèles. Elle concourt à accroître

la beauté et la splendeur des cérémonies ecclésiastiques » (Cheyronnaud, 2002, p. 34). Cet accroissement n'est pas identique pour les deux églises ; chacune s'identifie et glorifie Dieu à sa façon, selon ses origines et son histoire qui est bien notée dans sa composition musicale.

La gamme de la musique byzantine, appelée « Gamme Heptaphonique » (Pascalidès, 2004, p. 8), est composée de deux tetracordes insécables ; un registre musical assez large – par rapport au registre syriaque, permettant une grande variation et une possibilité de s'exprimer, de bien extérioriser la situation sociale de cette communauté. Sa musique est basée sur un grand nombre de symboles complexes, de genres (le diatonique, le chromatique et l'enharmónique), de signes d'expression, de signes d'altération, de signes de temps (Ex. : L'Arghón – Le Díarghon), de colorateurs¹, de modes, de mutateurs²... reflétant sa culture et son histoire ; transmise au départ oralement, garnie d'ornements, de broderies (comme Le Kéndima³), de variations rythmiques multiples, sans oublier la présence du Ison⁴, sa basse continue qui soutient toute la composition musicale, a nécessité son écriture pour bien la respecter et la conserver. Cette richesse musicale reflète sa richesse sociale, politique, économique... ; elle renvoie aussi à la liberté d'expression, à la beauté et la grandiosité de leurs cathédrales et au pouvoir maintenu par cette communauté.

Cependant, l'évolution sociale de cette communauté, les différentes persécutions vécues par son peuple, ont exigé une sorte de simplification de cette musique pour faciliter sa mémorisation par le plus grand nombre de croyants. Ce changement a eu lieu avec la réforme de 1814, tout en respectant les normes et les règles de cette écriture musicale. Il n'a pas modifié sa structure de base, mais simplement simplifié, tout en sauvegardant sa forme vocale *a capella* ; jusqu'à nos jours, pas d'intervention instrumentale. Pour les leaders religieux, la Voix - Don du Bon Dieu - est capable de le glorifier sans aucune aide ; c'est La Parole qui devrait être mise en relief et rien d'autre. Ce qui a évolué c'est l'interprétation ou *Ifos* qui dépend du chantre, de sa voix mélodieuse, de sa connaissance musicale et son style personnel, ainsi que de sa façon d'exécuter la prière qui lui laisse une petite marge de liberté d'expression musicale. Cette liberté d'interpréter est reliée à l'évolution sociale, au changement qui affecte la culture, l'appartenance et l'Identité du chantre, gardien de la musique ecclésiastique byzantine. « Homme de prière et de foi, la tenue du chantre au pupitre doit être sérieuse, sans mouvements superflus, sans grimaces ni gesticulations des mains. Il doit chanter dans un registre naturel pour ne pas produire des effets disgracieux. Le but de la psalmodie ne consiste pas à faire éprouver aux fidèles une jouissance esthétique mais avant

¹ Les colorateurs ont la particularité de ne changer que certaines notes à l'intérieur de la gamme sans changer le mode. Ils affectent ainsi les témoins. PASCALIDÈS Z., p. 47.

² Ces signes servent à modifier le genre, le mode, la hauteur des notes et le système (PASCALIDÈS Z., p. 39).

³ Le Kéndima ou les Kendímatas ou broderies, sont des notes liées à des mouvements de main des maîtres de chant qui évoquaient le mouvement de broder (PASCALIDÈS Z., p. 30).

⁴ Scientifiquement, ison ou isokratima (الإيصون أو عملية الإيصوكراتيما) : est le processus de capture de l'ison ou le maintien d'un ton égal, durable ou continu « Note égale et tenue » : الجزء الأول، - (2019) "المنهج الشامل في الموسيقى الكنسية البيزنطية" ص.114-115.

Figure 8. Des premiers psaumes de la première mélodie avec la traduction arabe (motif oriental : long)

مزامير الباكريّة

(نمط استثنائي: طويل) باللحن الأول

كُلُّ نَسَمَةٍ فَتُنْسَبُ ح
 الرَّبِّ سَبِّحُوا الرَّبَّ مِنَ السَّمَاوَاتِ
 سَبِّحُوهُ فِي الْأَعَالِي
 كَ تَلِيَتْهُ الْإِشَارَةُ يَا
 اَللّٰهُ
 سَبِّحُوهُ يَا جَمِيعَ مَلَا ئِكِ

Ces deux compositions montrent clairement la richesse et la particularité de l'écriture musicale byzantine. La structure rythmique byzantine diffère entre la langue grecque et sa tradition en arabe pour la simple raison que le rythme suit les syllabes. Concernant le rythme de la composition en grecque (fig. 7), il débute avec une mesure à trois temps, puis quatre, ensuite deux pour retourner au rythme ternaire à trois temps. Par contre, la traduction a modifié cette structure rythmique en débutant par une mesure à deux temps puis quatre... parce que la musique byzantine suit toujours les syllabes. Elle a su sauvegarder sa structure, ses symboles et toute sa richesse. Actuellement, les prêtres essaient de réécrire cette musique avec tous ses symboles pour retrouver la façon de prière de nos ancêtres avec toutes ses variations et ses interprétations. Ils pensent que la simplification ne représente pas fidèlement la réelle identité de cette musique. Ce retour vers la tradition est aussi une réflexion sociale d'une communauté qui est géographiquement, politiquement, économiquement... imposante et qui a accepté l'évolution en protégeant son identité musicale, culturelle et culturelle.

Cette évolution sociale n'a pas affecté la communauté syro-maronite de la même façon ; une communauté qui a vécu la persécution, la peur et la pauvreté. Cette vie quotidienne a gravement influencé leur musique religieuse.

La musique syriaque est une musique monodique, linéaire, écrite dans un registre grave et bien limité. Les notes se déplacent en mouvement conjoint, en général des sauts de seconde, tierce ; les intervalles de quarte, quinte et sixte sont parfois utilisés. Cette musique est basée sur la répétition parce que sa communauté vivait cachée autrement dit leur champ visuel est bien étroit, ce qui se

reflète sur la phrase musicale. S'exprimer musicalement signifie s'entendre qui à son tour signifie se discerner des ennemis ; cette crainte a été bien claire dans le choix du registre grave qui exige un petit effort vocal et qui peut être exécuté pianissimo (nuance faible).

En se basant sur l'exemple de la figure ci-dessous (fig. 9), nous pouvons remarquer que la décomposition rythmique est irrégulière (mes. 1-2-3 : 5 temps / mes. 4-5 : 4 temps / et les autres mesures possèdent 6 temps). Cette irrégularité est aussi en relation avec la morphologie des montagnes libanaises raides. Et comme mentionné auparavant, la mélodie syriaque est simple : la première mesure se compose d'un mouvement de seconde descendant (*fa-mi-ré*) qui se répète pour respirer avec un seul saut de quinte dans la mesure suivante (*ré-la*). Et tout au long du morceau musical, les secondes et les tierces prennent la relève, laissant un passage timide pour la quarte (*ré-sol / do-fa*) et un seul de quinte à l'avant dernière mesure (*do-sol*). Cette composition musicale simple n'est autre que le miroir de cette communauté qui souhaitait glorifier le Bon Dieu mais sans être récupérée ; la prière était leur seul refuge pour surmonter les difficultés de leur vie quotidienne, leur effrayante situation sociale et parce que l'envie de vivre est toujours plus forte que la mort. Cette envie a motivé la communauté syriaque/maronite à se révolter et à changer son système de vie.

Figure 9. A Bethléem – musique syriaque

حَلِّ بَيْتِ لَحْمٍ

L'évolution historique, géopolitique, économique et religieuse du Liban a permis à la communauté syro-maronite de se trouver une place, imposer ses idées, ses idéologies, sa culture, son éducation. Tout ce changement structurel ne s'est pas limité à la modification idéologique... Il a aussi affecté

la composition musicale religieuse, qui, à son tour, a accepté une transformation au niveau de son identité musicale et textuelle. C'est ce que montre clairement la musique maronite moderne. Une musique qui a subi de flagrants changements de structure, de rythme, de texte, d'orchestration, d'usage d'instruments etc., une composition musicale qui a été clairement convertie vers une écriture polyphonique, orchestrale et avec des chœurs à quatre voix. Cette liberté d'expression n'est autre que la liberté d'existence. La modification démographique, ainsi que son extension vers la capitale et d'autres régions que les montagnes libanaises, a imposé un nouveau style d'écriture religieuse. Une communauté qui vivait dans la crainte, possède actuellement Le Pouvoir politique (la distribution politique libanaise, jusqu'à nos jours, impose un président de la république appartenant à la confession Maronite) ; ceci est aussi très bien reproduit dans sa composition religieuse moderne. Une composition qui vire vers la plus grande participation des fidèles, une participation parfois imposante durant la messe maronite. Ce changement est aussi un changement identitaire et idéologique, une modification culturelle et symbolique, un changement du local au global.

Figure 10. Composition du P. Khalil Rahmé (la première page de la composition entière)

'Aḥadu bišārati 'adrā'

Mus: Père Khalil Rahmé
Arr: Marc Succar

Introduzione
Andante

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (Si^b)

2 Fagotti

Coro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

La partition ci-dessus (fig. 10) montre l'actuel profil de la communauté maronite, sa liberté d'expression, son pouvoir. Le changement est flagrant : d'une musique linéaire, simple à une musique polyphonique très variée ; d'une seule voix à un chœur à quatre voix ; d'un saut d'intervalle limité à des mouvements conjoints à une écriture musicale très colorée ; d'un instrument à nuances faibles à un orchestre complet ; d'un rythme doux à un rythme bien imposant et bien structuré. Cette modification musicale, bien remarquable, montre que la situation politique, sociale et économique de cette communauté a été positivement modifiée. Les maronites ne vivent plus cachés dans les caves des montagnes ; ils n'ont plus peur de hausser la voix pour ne pas être repérés, leur situation économique s'est améliorée. Leur regroupement pour prier n'est plus en petits groupes mais plutôt grands rassemblements pour célébrer toutes les fêtes religieuses. Ceci prouve l'idée de Georg Simmel (1858-1918) que « la religion apparaît comme une forme possible d'interaction sociale » (Williame, 2017, p. 14), interaction représentée par leur musique religieuse.

Ce changement social culturel était une nécessité pour la survie de cette congrégation, une accommodation culturelle, linguistique, rythmique, musicale... qui assure la présence et la continuité de ce peuple. Et selon J. Cheyronnaud, (2002, p. 117) « la notion d'hymnodie, appliquée à l'enseignement doctrinal, ser[t] à la cohésion d'un groupe, à sa détermination à exister et à se démarquer », et « l'unification des signes et des symboles religieux permet à la communauté en question de manifester sa sociabilité ». Ce qui était et restera toujours le but de la musique religieuse.

« L'institution ecclésiastique s'offre historiquement comme une structure organisationnelle qui a depuis longtemps recours aux ressources de modes ou de formes d'expression musicale, d'activités musicales individuelles ou collectives » (Cheyronnaud, 2002, p. 41). L'institution ecclésiastique maronite a permis l'utilisation d'une nouvelle pratique de chant, d'une nouvelle structure musicale religieuse, de nouveaux instruments de musique, etc. Ce changement musical a-t-il comme but de se rapprocher des jeunes fidèles pour les encourager à assister à la messe ? Par contre, l'institution ecclésiastique byzantine a conservé son style *a capella* en respectant le culte musical traditionnel. Cette différenciation entre les institutions maronite et byzantine montre que le changement social n'est pas un phénomène stable mais varie d'une communauté à l'autre, d'une époque à l'autre et d'un pays à l'autre.

Conclusion

L'évolution sociale et humaine est une nécessité vitale parce que, selon Socrate « le secret du changement c'est de concentrer toute son énergie non pas à lutter contre le passé, mais à construire l'avenir » ; un avenir qui se rapporte à notre éducation, notre âge, notre culture, nos appartenances religieuses, géographiques, politiques, nos besoins etc. Cela modifie notre approche culturelle et

notre façon de concevoir la religion, la prière et le silence. Amin Maalouf a bien mis en relief cette transformation en disant : « On a beau se plonger dans les livres saints, consulter les exégètes, rassembler des arguments ; il y aura toujours des interprétations différentes, contradictoires etc. ; toutes les sociétés humaines ont su trouver, au cours des siècles, les citations sacrées qui semblaient justifier leurs pratiques du moment. Le texte ne change pas, c'est notre regard qui change. Mais le texte n'agit sur les réalités du monde que par le biais de notre regard, lequel s'arrête à chaque époque sur certaines phrases et glisse sur d'autres sans les voir » (Maalouf, 1998, p. 59). Ces interprétations religieuses et sociales visent sur l'importance du changement qui est le seul moyen de progresser et d'exister. Les nouveaux symboles et la nouvelle structure musicale accentuent l'importance de l'intégration sociale, la nécessité d'assurer une bonne communication et un langage commun pour maintenir une meilleure solidarité entre les membres de toute communauté. De ce fait, la religion pourra imposer ses idées, ses pensées et sa vision humaine et sociale, « ses rituels, toutes ces manifestations des systèmes de pensée fournissent les matériaux indispensables à l'affirmation des identités » (Claval, p.97). Cette affirmation identitaire constitue une forme privilégiée de communication permettant à chaque religion, saisie dans sa dimension sociale, de la confirmer et d'en témoigner. Et selon François de Polignac, « cette forme de communication, basée sur le facteur culturel, défini[t] une des formes de citoyenneté et dessine un espace civique dans un cadre territorial bien délimité » (Polignac, 1984, p. 155). Un cadre indispensable à la vie des sociétés. C'est l'une des particularités de la société libanaise qui donne une grande place à la religion et à son rôle dans l'exercice du pouvoir politique, économique, éducatif et culturel.

Il est vrai que le changement social bouleverse la structure de toute institution (religieuse, sociale, artistique ou autre), modifie ses coutumes et même ses pratiques sociales, mais ceci pour permettre une sorte de cohabitation entre l'ancien et l'actuel, une certaine harmonisation sociale, existentielle entre les générations. Selon Guy Rocher « aucune société ne change tout entière et en même temps » (Rocher, 1968, p. 125), ce qui est vraisemblable pour les institutions religieuses qui ont trouvé et trouveront un compromis entre leurs valeurs, leurs symboles et leur approche spirituelle ; un équilibre entre les communautés byzantines et maronites ancestrales et celles d'aujourd'hui. Cette stabilité générationnelle est bien importante, non seulement dans le cadre libanais mais à l'échelle globale, une stabilité qui protège cette diversité culturelle et culturelle qui n'est autre qu'un besoin universel. La protection de la diversité des expressions culturelles a été adoptée quasiment à l'unanimité durant la 33^{ème} conférence générale de l'UNESCO le 20 octobre 2005 (Savidan, 2009, p. 16). Cette protection est indispensable parce que sauvegarder notre diversité religieuse, culturelle et musicale en essayant de l'adapter à notre moment présent, c'est protéger et défendre notre identité tout en respectant l'Autre. Selon le philosophe allemand Hegel : « le regard, la reconnaissance de l'autre contribuent décisivement à la définition de mon identité » (Savidan, p. 30). Une

reconnaissance qui permet au monde entier, notamment à la communauté libanaise, de se respecter et de se comprendre. Charles Taylor affirme qu'elle est « un besoin humain vital » (Savidan, p. 36). Et, comme mentionné auparavant, la musique, sacrée ou profane, reflète clairement ce besoin humain, parce que selon Adorno, Weber et Martin, « la musique est le représentant de la société au sein de laquelle elle est créée » (Hildegard, 2007, p. 61-62). Nous pouvons confirmer que la musique religieuse avec son évolution sociale rapporte une nouvelle vision de notre appartenance religieuse et de notre vision du monde, une conception de nous-mêmes et de notre rapport avec le silence mystique, spirituel ou autre. Cette réflexion humaine de la musique ne se fait que grâce aux capacités et fonctions de cette dernière, grâce à ses valeurs sociales et artistiques qui, selon Supićić (1987, p. 13-14) dépassent « les limites du lieu et du milieu de ses origines et sont révélées comme plus profondes, plus élevées ou universelles».

Nous concluons par la citation de George Bernard Shaw : « le progrès est impossible sans changement et ceux qui ne peuvent changer leur esprit ne peuvent absolument rien changer ».

Références

- Amin, E. (2014). *Cristallisation de la personnalité maronite, Enjeux identitaires en mutations, Europe et bassin méditerranéen*, éd. Peter Lang, Berne, pp. 287-298.
- Amin, M. (1998). *Les identités meurtrières*, éd. Grasset & Fasquelle, Paris.
- Claval, P. (1992). *Le thème de la religion dans les études géographiques*, Géographie et cultures n.2, pp.85-110 <https://doi.org/10.4000/gc.3501> (lundi 13-4-2020 / 22:00).
- CHEYRONNAUD, J. (2002). *Musique, politique, religion: De quelques menus objets de culture*, éd., L'Harmattan, Paris. Chants sacrés orthodoxes, <https://chants-orthodoxes.blogspot.com/2008/08/la-musique-byzantine.html> (mercredi 8 avril 2020 / 15:37).
- Giuriati, G. (1996). *La musique comme nécessité, la musique comme identité culturelle*, Cahiers d'ethnomusicologie, p.241-258 <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1223> (jeudi 25-6-2020 / 21:40).
- Hildegard, C. F. (2007). *Sociology for Music Teachers, Perspectives for Practice*, Pearson Prentice Hall, New Jersey.
- Lavalée, M. & Ouellet F. & Larose F. (1992). *Identité, culture et changement social*, Actes du troisième colloque de l'ARIC, éd. L'Harmattan, Paris.
- Le Bras, G. (1963). *Sur la sociologie de la musique sacrée*. In : Archives de sociologie des religions, n°16, pp. 139-140 ; doi : <https://doi.org/10.3406/assr.1963.2009>
- https://www.persee.fr/doc/assr_0003-9659_1963_num_16_1_2009 (Mardi 7-4-2020 / 22:30)
- Le Parisien, <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/musique%20religieuse/fr-fr/> (jeudi 25-6-2020 / 21:54).
- Naaman, P. (1971). *Théodore de Cyr et le Monastère de Saint Maroun, Les origines des Maronites, Essai d'Histoire et de Géographie*. Liban: Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit.
- P. Hage. L. (1972). «Le chant de l'Église Maronite », vol.1, Le chant syro-maronite. Liban: bibliothèque de l'USEK, Kaslik.
- PASCALIDÈS, Z. (Premier chantre de la cathédrale de «St. Grégoire Palamas» à Thessalonique), 2004, *Abrégé de Théorie et de Pratique de la Musique Byzantine Ecclésiastique*, édition de 1985 présentée en français par son disciple, Andréa ATLANTI, Première Partie, Première édition.
- Pargoire J. (1905). *L'Église byzantine*, revue des études byzantines, Echos d'Orient, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1905.3588> (mercredi 15-4-2020 / 11 :00) ;
- Polignac, F. (1984). *La naissance de la cité grecque, Cultes, espace et société, VIIIe – VIIe siècles*. Paris: La Découverte.

- Ravet, H. & Brévan, B. (2010). «Sociologies de la musique. Relectures et voies nouvelles», *L'Année sociologique*, Volume 60 – N.2. Paris: PUF.
- Rocher, G. (1968). *Introduction à la sociologie générale*, Vol.3 « Le changement social », Éditions HMH, Ltée, Paris.
- Savidan, P. (2009). *Le Multiculturalisme, Que suis-je?*, PUF, 1ere édition, Paris.
- SUPIČIĆ, I. (1987). *Music in Society, A guide to the Sociology of Music*, Sociology of Music No.4, PENDRAGON Press, New York.
- Willaime, J. (2017). *Sociologie des religions*, éd. Que Sais-Je ? PUF, Cinquième édition, Paris.
<https://2u.pw/08kIq> (samedi 27-6-2020)
- Quote by George Bernard Shaw: “Progress is impossible without change; and thos...”
(goodreads.com) (samedi 27-6-2020 / 7:20).
- <http://www.monastere-cantauque.com/musique-psaltique/> (Vendredi 18/4/2020 - 9:42)
- <https://beiruttribune.com/beiruttribunenews-157/>, (lundi 8-2-2021 / 7:26) - **المارونية : نهج لاهوتي- فلسفي ونهج اجتماعي- وطني في أن معاً – بقلم د. روني خليل**

المراجع العربية

- الأوسطه، المرثم الأول على الكرسي الأنطاكي بشير فؤاد (2016). **المنهج الشامل في الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة، الجزء 1**. بيروت: المكتبة البولسيّة.
- بليل، الأب لويس (1924). **تاريخ الرهبانيّة اللبنانيّة المارونيّة، المجلد 1**. مصر: مطبعة يوسف كوي.
- خليل، روني (2017). **البطريك يوسف حبّيش، 1823 – 1845: عصر التحولات الكبرى**. لبنان: دكّاش برينتينغ هاوس.
- خليل، روني (2020). **البطريك يوحنا الحاج، 1817 – 1898: عصر البناء والتحديث**. لبنان: دكّاش برينتينغ هاوس.
- رستم، مؤرّخ الكرسي الأنطاكي أسد (1988). **كنيسة مدينة الله انطاكية العظمى، الجزء 3، 1453 – 1920م**. لبنان: منشورات المكتبة البولسيّة.
- شكور، الأرشمندريت أديانوس (1987). **تاريخ أصفياء الله، نساك البطريكية الأنطاكيّة من مطلع القرن الرابع إلى منتصف القرن الخامس/ ثيودورتوس أسقف قورش**. لبنان: المكتبة البولسيّة.
- فهد، الأبّاتي بطرس (1985). **بطاركة الموارنة وأساقفتهم، الجزء 1، من 658 إلى القرن 12**. بيروت: دار لحد خاطر.

- القطار، الياس (1998). نيابة طرابلس في عهد المماليك (688-922 هـ/1289-1516م). بيروت: دائرة منشورات الجامعة اللبنانية، الإدارة المركزية، المتحف.
- المؤسسة اللبنانية للإرسال أنترناشونال والفضائية اللبنانية (2003). "هيا معي من لبنان"، إعداد وتقديم جورج غانم، إخراج جان عون.
- يوسف، الأب محفوظ (1984). "مختصر تاريخ الكنيسة المارونية". لبنان: الكسليك، الرهبانية اللبنانية المارونية.
- يزبك، جوزيف (2002). "أضواء على الموسيقى الكنسية البيزنطية"، مجلة النور (6/58). لبنان: الحركة الشبابية الأرثوذكسية.
- "بعض خصائص الموسيقى البيزنطية"، مجلة النور (7/58). لبنان: الحركة الشبابية الأرثوذكسية.
- "من الضعف قوة في تاريخ الموسيقى البيزنطية"، محاضرة مرتلة في سيّدة البشارة، جلّ الديب. (2015).
- "الجوقة البيزنطية: تاريخها، خصوصياتها، تحدياتها"، مجلة النور (6/73). لبنان: الحركة الشبابية الأرثوذكسية.